

HELLO, THIS IS MY DAY TODAY

– DOS WEATHER DIARIES DE GEORGE KUCHAR

À GERAÇÃO PÓS-INTERNET

Ana Luísa Azevedo

1. Introdução

Como figura-chave do movimento *underground* americano dos anos 70, George Kuchar foi um cineasta dissidente, cuja obra rejeita e satiriza os grandes empreendimentos mediáticos do seu tempo – desde as grandes produções cinematográficas de Hollywood, com o seu aspeto polido e glamoroso, até, mais tarde, à absorvente cultura de massas produzida e reproduzida pelas ininterruptas imagens da televisão. A passagem da película para o vídeo foi, para o realizador, apenas o movimento natural de quem sempre optou pelas produções *low-budget* e manteve até ao fim da vida uma independência radical e convicta das indústrias cinematográfica e televisiva. Não é por acaso que Gene Youngblood, que lhe dedicou alguns anos de investigação, se refere a George como “o homem underground”¹ (2006), numa alusão à personagem de *Cadernos do Subterrâneo*² – uma espécie de anti-herói.

Este artigo procura, de algum modo, reiterar uma ideia que paira no texto de Youngblood: a de que Kuchar não só recupera, como a personagem de Dostoiévski, os grandes temas do mundo moderno – “a impossibilidade

1. Todas as citações retiradas de fontes em língua estrangeira são traduzidas para português por mim.

2. Obra de Fiódor Dostoiévski, publicada pela primeira vez em 1864, também traduzida para português com o título *Memórias do Subterrâneo*, e que afirmou definitivamente o existencialismo do autor.

de comunicação e conexão genuínas, o isolamento e a alienação da alma, o vazio e a inautenticidade da sociedade materialista” (Youngblood, 2006: 3) –, como os reposiciona num contexto contemporâneo – por exemplo, quando publica os seus primeiros diários em vídeo em meados dos anos 80, cerca de quinze anos antes do surgimento dos primeiros *videoblogs* que, na decomposição da palavra, significam nada menos do que *video web logs* (vídeo-diários na internet).

Quando nos focamos no corpo de trabalho diarístico que Kuchar desenvolveu até à sua morte, em 2011, facilmente detetamos semelhanças com o contexto e os princípios fundadores dos primeiros *videoblogs*³, assim como com algumas das suas características formais e tendências temáticas: tal como o artista norte-americano praticamente abandona a película, justificando-se com a acessibilidade e independência logística e económica que a democratização do vídeo analógico lhe permite, também as primeiras comunidades de *videobloggers* olham para a chegada do vídeo digital e da internet às suas casas como a abertura de um palco de experimentação e produção mediática ao alcance de todos e livre de restrições. E, nestas fases de transição, tanto Kuchar como os primeiros *videobloggers* espelham a incorporação e exploração das especificidades das novas tecnologias na evolução das suas próprias produções. É interessante, entretanto, observar que há elementos temáticos, discursivos e formais que também coincidem: entre eles destaco a enunciação do autor na primeira pessoa, a fragmentação e dispersão dos conteúdos, o olhar sobre o quotidiano, a proliferação do estilo diarístico e, ainda, o aspeto amador das filmagens e do tipo de montagem utilizada.

É também sobre estas relações que se debruça este artigo, que passa pela observação de algumas especificidades dos *media* recém-chegados (o vídeo analógico e o vídeo digital, respetivamente), e o seu impacto não só na linguagem, mas também no quotidiano dos seus utilizadores. Há um reconhecimento de que estes *media*, ao solicitarem uma adaptação a uma nova técnica, influenciam a experiência do indivíduo que os maneja e a sua

3. Será, doravante, sempre utilizado o termo *videoblog* – ao invés de outros termos comumente utilizados, como *vlog* ou *videoblogue* – para referir blogues com conteúdo vídeo.

sociabilidade, estando de sobremaneira intrincados na reconfiguração das subjetividades que lhes são contemporâneas. Recorrendo ainda a uma análise semiótica e discursiva do trabalho de George Kuchar – nomeadamente a série de vídeo-diários *Weather Diaries*, iniciada em 1986 –, procuram-se, aqui também, pontes com o formato do *videoblogging*.

Em última instância, este artigo procura pistas para pensar o *videoblogging* – que representa hoje uma das práticas em rede mais significativas⁴ –, e o seu desenvolvimento na contemporaneidade, observando experiências que o precederam. Na sociedade da *world wide web*, assente na promessa da comunicação global e do acesso democrático à informação, os problemas já referidos de “comunicação e conexão genuínas”, “isolamento e alienação da alma”, “vazio” e “inautenticidade da sociedade materialista” (Youngblood, 2006: 3), que se identificavam já numa fase anterior do modernismo, estão longe de se dissiparem – pelo contrário, acentuam-se ao mesmo ritmo que as características do vídeo adaptado à internet são absorvidas por uma lógica de mercado cada vez mais presente no domínio do quotidiano.

2. Sobre a chegada do vídeo às mãos de Kuchar

Ao escrever a sua *Introdução ao Cinema Underground Americano*⁵, Sheldon Renan (1967) descreve o filme *underground* do novo cinema americano não apenas como um dissidente radical em termos de forma, técnica ou conteúdo – ou na sua junção –, feito com pouco dinheiro e exibido fora do circuito comercial, mas também como “um filme concebido e feito essencialmente por uma pessoa” e “uma afirmação pessoal” (Renan, 1967: 17). Renan refere também que, ainda que a produção de filmes pessoais não tenha tido início nos anos 60, é nesta época e no contexto deste movimento *underground* americano que ela ganha outras proporções devido, em grande parte, a uma maior acessibilidade aos materiais e equipamentos necessários. Esta abertura permitiu, consequentemente, uma maior liberdade de experimentação,

4. Em 2019, só a plataforma de partilha de vídeos YouTube tinha 2 biliões de utilizadores ativos por dia. Outras estatísticas podem ser consultadas em <https://www.omnicoreagency.com/youtube-statistics/>.

5. No original, *Introduction to the American Underground Film* (1967).

que se distancia do morno e normativo cinema de ficção hollywoodesco e dos projetos positivistas da grande maioria dos documentários feitos à data.

É neste contexto que Kuchar se começa a destacar, indo recuperar sempre, ao longo da sua carreira artística, algumas das ideias mais marcantes desta vaga. Os seus primeiros filmes, realizados em conjunto com o irmão gêmeo Mike Kuchar, parodiam os filmes de Hollywood⁶ recorrendo a uma coleção de efeitos desengonçados e psicadélicos que remetem para a cultura popular. Mas, além disso, ainda nos filmes criados em conjunto com o irmão, mas sobretudo nos primeiros títulos em nome próprio⁷, há referências diretas a um universo mais íntimo, indicadas quer pela própria presença em cena, quer pela exposição do dia a dia, relações familiares e pontos de vista subjetivos. É assim nesta fase, ainda anterior ao vídeo, que se começa a desenhar o paradoxo subjacente à marca autoral de George Kuchar: por um lado, o recurso à precariedade dos meios para encenar situações imponentes; por outro, a utilização do exagero satírico para retratar acontecimentos pessoais e quotidianos.

Mas o cunho pessoal da obra de Kuchar ganha um novo fôlego quando começa a incorporar o vídeo analógico, em meados dos anos 80. Numa entrevista publicada em 1989, na revista *Pandemonium* (Stevenson, 1989: 77-78), George é questionado se acha que o vídeo irá alguma vez, em termos técnicos, substituir o cinema. Salvaguardando o quanto gosta de trabalhar com e ver filmes em película, o realizador, ao contrário de muitos dos cineastas da sua geração, não se mostra reticente à inovação. Porque lhe permite, por um lado, continuar a fazer filmes de baixo custo, e, por outro, aventurar-se em novos caminhos de experimentação. Na verdade, à época dessa entrevista, Kuchar já se havia convertido ao vídeo, apesar de afirmar ainda estar a “desenvolver o seu estilo” (Kuchar, em entrevista a Stevenson, 1989). É precisamente na segunda metade dos anos 80 que publica os seus primeiros vídeo-diários, que virá a manter a par de outras produções fílmicas

6. O primeiro filme dos irmãos Kuchar, *The Wet Destruction of the Atlantic Empire* (1954), foi realizado quando ambos tinham doze anos. Em conjunto, realizaram um total de quinze filmes.

7. O primeiro filme que George realizou em nome próprio foi *A Town called Tempest*, em 1962. Ver também *Lust for Ecstasy* (1963) ou *Hold me While I'm Naked* (1966).

até ao final da sua vida⁸. Nestes vídeos, a exploração do absurdo esmagador do quotidiano, característica do seu trabalho, torna-se mais assumida e despojada, perdendo muitos dos artifícios prévios, e voltando-se cada vez mais para a intimidade. O jogo de transgressão e a referência à estética *pop* permanecem, agora de uma forma mais subtil e acompanhando a evolução da própria cultura de massas: as suas referências deixam de ser filmes de Hollywood e a ficção científica e passam a ser também, e cada vez mais, os formatos televisivos.

2.1. Os meios de massas: independência e liberdade artística

Por um lado, como já foi referido, a “traição” de Kuchar ao meio fílmico é uma decisão que lhe permite continuar a resistir como artista *underground* e contornar a massificação dos *media*.

Desde o seu surgimento que o vídeo se anunciava como um potencial motor de movimentos alternativos aos meios de comunicação vigentes: o aparecimento no mercado, no final dos anos 60, da primeira câmara “Portapak” deu origem ao desenvolvimento de diversos projetos comunitários reunidos pela promessa de uma “forma nova e participativa de lidar com imagem e som” (Nigg & Schweizerisches Landesmuseum, 2017: 17). Heinz Nigg, no catálogo de uma exposição sobre movimentos videográficos dos anos 70 e 80, recorda que, na América do Norte, foram “artistas, estudantes, hippies, inventores criativos e ativistas políticos do movimento do Maio de ‘68” os primeiros a manifestar interesse nas câmaras de vídeo portáteis, que viam como aparatos poderosos na construção de estruturas de informação alternativas. Esta era uma ferramenta que, em comparação com a película, se tornava muito mais barata – no que diz respeito ao valor dos materiais e à sua possibilidade de reutilização – e também mais prática, pois facilitava a visualização imediata das gravações: por estes motivos, “o carácter do vídeo era o de uma ferramenta que podia ser usada para diversos propósitos no dia a dia sem grande investimento, excessiva ambição artística ou a aura

8. A partir desta época, Kuchar passa a utilizar maioritariamente o vídeo para as suas produções pessoais e a película para grande parte das produções colaborativas realizadas no contexto das aulas de cinema que lecionava no San Francisco Art Institute, desde 1971 até à sua morte.

dos filmes” (Nigg & Schweizerisches Landesmuseum, 2017: 17). Pelas mesmas características, também no meio artístico, o vídeo permitiu, à época do seu surgimento, uma maior liberdade de experimentação ao impulsionar, como indica Ina Blom, “[...] os artistas a tomar o poder mediático nas suas próprias mãos, utilizando técnicas televisivas para os propósitos não-instrumentalistas da arte” (2016: 277).

George Kuchar aventura-se nas especificidades do vídeo apenas em 1985, quando a Sony lança uma pequena câmara com ainda maior portabilidade que a “Portapak”. Sobre esta mudança de *media* escreveu alguns textos, sempre pontuados com a jocosidade que lhe é característica, reiterando sempre a escolha pela resiliência e independência enquanto artista, em detrimento da fidelidade ao meio fílmico que muitos outros realizadores preferiram manter. Num destes textos, depois de descrever algumas potencialidades e especificidades técnicas do meio, observa:

Este não é suposto ser um artigo sobre o vídeo *versus* filme ou vice-versa. [...] Isto é só para aqueles que foram incorrigivelmente envenenados (por um ou por outro) e que talvez estejam a ficar sem dinheiro e sem stock de película. Também é para aqueles que têm casas com pó e não conseguem trabalhar com negativos. (Kuchar, 2014: 188)⁹

2.2. Novos caminhos de experimentação: os diários

No entanto, a prontidão de Kuchar em converter-se ao vídeo indica uma consciência que vai além de questões puramente logísticas ou económicas. Antes do vídeo, em 1969, escrevia nuns apontamentos de ideias para uma aula de realização:

As grandes instituições fazem filmes pensando se irão ou não entreter as pessoas. Se tal não acontecer, perderão dinheiro e desistirão de fazer filmes. O homem comum faz filmes para se ver a si próprio, a sua vida,

9. Em “Shooting in 8mm Video”, 1987. Originalmente publicado em *Motion Picture*, Winter/Spring 1987. Da coleção dos Anthology Film Archives. Aqui retirado da compilação editada por Andrew Lampert, *The Kuchar Reader* (2014).

e nós vemo-nos a nós mesmos, através dele, porque nós também somos homens comuns. (Kuchar, 2014: 27)¹⁰

A adaptação da prática do artista ao novo meio de comunicação parece tratar-se, assim, da apropriação de um utensílio que está mais de acordo com a sua forma de olhar o mundo. Ele serve na perfeição o entendimento que Kuchar tem sobre o que deve ser a arte: deve-se aproximar da vida “comum” e do homem “comum”. Com o vídeo, esta aproximação é apenas facilitada: a câmara transforma-se num objeto do quotidiano, que acompanha o seu meio envolvente – amigos, passatempos, viagens, animais de estimação, família, tarefas domésticas.

A sua obra vai-se assemelhando mais ao formato de um diário ou álbum de recortes. Esta afinidade não é apenas deduzida através de analogias estruturais, formais e discursivas, mas é indicada nos próprios títulos que o artista escolhe: por exemplo *Weather Diaries* – uma série de vídeo-diários iniciada em 1986, gravados num local de forte agitação meteorológica – e *Video Albums* – uma série de retratos de artistas e pessoas de algum modo ilustres do círculo de Kuchar, iniciada em 1985¹¹.

Sobre a validade do diário enquanto objeto de mediação, é importante, adiante, apontar algumas investigações feitas sobre o género (de Man, 1984; Lebow, 2012; van Dijk, 2004), que contrariam o senso comum de que um diário é feito para ser lido/visto apenas por quem o cria. Em suma, o vídeo-diário realça, por um lado, o carácter sempre performativo do eu privado quando mediado e comunicado e, por outro, o surgimento de uma autenticidade latente no que resta entre o excesso do que se pretende expressar e o vazio de palavras e imagens.

Quando falamos do vídeo, como defende Ina Blom (2016: 36), é precisamente por este introduzir dimensões que não são familiares ao ser humano

10. Em “Possible Lecture Topics”. Publicado pela primeira vez em *The Film-Makers Lecture Bureau Catalogue* No.1, 1969. Da coleção de Jonas Mekas. Aqui retirado da compilação editada por Andrew Lampert, *The Kuchar Reader* (2014).

11. É difícil determinar as datas em que estas séries terminam, uma vez que, a partir de certa altura, Kuchar começa a ser menos rigoroso com os títulos: na sua mais de uma centena de vídeos, há muitos mais ligados a estes temas do que os seis intitulados de *Weather Diary* e os cinco intitulados de *Video Album*.

que permite “uma pluralização da subjetividade que complexifica as suas dimensões reificadas e fetichistas”, e isto acontece de uma forma específica no vídeo-diário, através das suas características.

Por um lado, a portabilidade e praticidade do vídeo, em termos de captação e visualização, permitem que situações comuns sejam constantemente gravadas e regravadas, vistas e revistas – poder-se-ia falar de uma perda da aura da obra, mas, por outro lado, abre-se lugar àquilo que, de outra forma, seria mais provavelmente remetido ao domínio do erro. E, na obra de Kuchar, esta margem de erro é importante: como o próprio diz (Kuchar, 2014)¹², se um dos defeitos apontados ao vídeo é a perda da aura no momento da visualização, o facto de o vídeo ser mostrado em ecrãs de pequeno formato retira também à audiência uma expectativa de “super-humanismo” do que está diante da câmara. Para a estética de Kuchar, que procura a humanidade no mais mundano, sujo e até visceral, os grandes formatos de projeção começavam a parecer desadequados.

Por outro lado, o vídeo é uma ferramenta que serve naturalmente (mais do que a película) a fragmentação da obra de George Kuchar. A sua pulverização em pequenas partes sublinha também a desagregação pós-moderna de uma ideia de identidade e de uma retórica subjetiva coesa. A sua obra dispersa-se: deixa de haver uma narrativa com início e fim, mas sim inúmeros vídeos curtos, espaçados no tempo, e que juntos poderiam constituir peças de um mesmo *puzzle*.

Por último, o vídeo permite uma autorreflexividade imediata no momento da construção – o autor observa-se a observar-se a si mesmo enquanto é observado por si mesmo. Este desdobramento visual do sujeito vai ao encontro da impossibilidade de representação de uma identidade total e de um contínuo estranhamento de si, do ser enquanto complexo e múltiplo, em diálogo com uma parte dele que já é sempre outro. Aqui se coloca uma das facetas da enunciação na primeira pessoa: a de que, como pertinentemente refere

12. Em “Shooting in 8mm Video”, 1987. Originalmente publicado em *Motion Picture*, Winter/Spring 1987. Da coleção dos Anthology Film Archives. Aqui retirado da compilação editada por Andrew Lampert, *The Kuchar Reader* (2014).

Alisa Lebow (2012: s.p.)¹³, ao dizer “eu” estabelece-se sempre uma relação dialógica que impede uma individuação total. Mesmo que o conteúdo seja partilhado apenas consigo próprio, ao estar colocado em mediação, este *consigo próprio* é já uma dobragem, um ser que é mais do que um, contaminado pela sua mundividência e sociabilidade. O “eu ‘individual’ não existe sozinho, mas sempre ‘com’ o outro”, pelo que “o ‘eu’ está sempre já em relação” (Lebow, 2012: s.p.).

É útil salientar, ainda, a ideia de “autoficção” de Paul de Man (1984), quando fala, de uma forma abrangente, sobre o género autobiográfico, no qual o diário se incluiria. Contrariando a assunção de que um diário reflete factualmente a vida do seu autor, para de Man, que se foca na literatura, o ato de escrever sobre si mesmo é sempre uma “desfiguração”, uma vez que nem connosco mesmo conseguimos ser perfeitamente rigorosos, e muito menos objetivos. Neste sentido, escrever – ou produzir um vídeo – sobre si mesmo demonstra sempre “a impossibilidade de fechamento e de totalização (isto é, da impossibilidade de chegar a ser) de todos os sistemas textuais conformados por substituições tropológicas” (de Man, 1984). No diário, em particular, estão expostas todas as contradições e indefinições ao longo do tempo e a impossibilidade de relatar com exatidão aquilo que acontece: deste modo, expõem-se identidades complexas e em constante mutação, cuja experiência nunca chega, inevitavelmente, a coincidir com a linguagem (o texto é escrito depois do acontecimento e, mesmo o vídeo, é sempre posteriormente revisto e editado – quando isso acontece a experiência é já outra).

Assim, a prática autobiográfica e, especificamente, diarística, reflete o paradigma do sujeito contemporâneo – uma tensão existente na falha que existe entre a “individualidade de *jure*” e a tarefa de adquirir uma “individualidade de facto” (Bauman, 2004: 142-143), que leva o indivíduo a prosseguir uma eterna busca de identificações possíveis. Aqui são evidenciados os encontros e desencontros entre a realidade socialmente construída e a interioridade do autor que é, à sua vez, ele próprio instável e incompleto.

13. A afirmação de Alisa Lebow parte de uma análise do livro *Being Singular Plural*, de Jean-Luc Nancy (2000).

Em frente à câmara, Kuchar cria uma ficção de si próprio, que é o mesmo que dizer “produz-se a si próprio”. Esta *performance* é diferente, mas inseparável da sua faceta privada, já que a subjetividade é sempre, irremediavelmente, mediada por um olhar alheio. Kuchar parece ter bem consciência de que esta transgressão da realidade é tão ou mais autêntica do que o próprio real:

Todo um novo mundo de manipulação da realidade faz com que ela verdadeiramente pareça real. O subjetivo funde-se de forma criativa com o objetivo, acendendo uma luz neste universo que foi refratado pelas nossas próprias mentes e pelos mecanismos que as nossas mãos usam para reproduzir um novo mundo, mais pessoal. (Kuchar, 2014: 194)¹⁴

2.3. *Weather Diaries*

De entre os diversos vídeo-diários que George Kuchar produziu a partir dos anos 80, os *Weather Diaries* são a expressão última da simbiose entre uma fixação com eventos grandiosos, dignos de filmes de Hollywood, e a sua observação e desconstrução a partir de um lugar que é familiar a todos: o recolhimento nos mais íntimos dos momentos. Tudo tem início quando Kuchar se começa a refugiar periodicamente, com a sua pequena câmara de vídeo, naquele que poderia ser o local mais aborrecido do mundo, não fosse constantemente abalado por assombrosos fenómenos meteorológicos: em El Reno, Oklahoma. Iniciados em 1986, os diários mantêm-se ao longo de seis partes com este título, mas muitos dos seus elementos são transversais a um corpo fragmentado de trabalho desenvolvido até 2011¹⁵.

Há aqui um entrelaçamento de três esferas que é comum a todos os vídeos: por um lado, temos as tarefas quotidianas e as intuições do realizador sobre o que se passa à sua volta – o domínio do pessoal e do quotidiano –, cujas filmagens têm características muito semelhantes às dos vídeos amadores.

14. Em “Fuzzy”, aqui retirado da compilação editada por Andrew Lampert, *The Kuchar Reader* (2014), a partir de um texto original pertencente à George Kuchar Collection, Harvard Film Archive, Fine Arts Library, Harvard University.

15. Há alguns trabalhos que são, ainda, óbvias sequências destes primeiros *Weather Diaries*, mas com outros nomes, por exemplo, *Season of Sorrow* (1996), *Chigger Country* (1999); *Heavenly Features* (2005), *Centennial* (2007), *Hot Spell* (2011), são também todos filmados em El Reno com uma aproximação semelhante.

Kuchar volta a câmara para si mesmo – vemos constantemente grandes planos desajeitados do seu rosto com muco a escorrer-lhe pelo nariz ou a boca aberta cheia de comida – ou passeia-se pela casa e pelos arredores da casa com a câmara na mão, captando imagens tremidas, à medida dos seus passos. Neste campo do quotidiano, incluem-se registos das funções biológicas mais básicas, desde a sexualidade à alimentação, passando pela parte escatológica – aquilo que poderia ser uma ironia sobre algumas espetaculosas reportagens de televisão sobre os mais banais assuntos. Estes momentos são entrecortados por planos simples, muitas vezes estáticos, mas carregados de uma violência entrópica: o movimento meteorológico que o circunda – o domínio da natureza e do meio ambiente. E, na interposição entre estas duas esferas, encontramos a mediação social, por via de imagens televisivas, boletins radiofónicos ou notícias de jornal – o domínio dos *media*.

A relação entre estas três dimensões é estabelecida pela montagem feita por Kuchar na própria câmara e indicia-se, por um lado, através de relações formais. Há sequências e padrões que se repetem em diversos fragmentos de vídeo: da água que corre nos caminhos exteriores, passamos para a água que desce na pia; da nuvem avistada lá fora, saltamos para o vapor que sai da panela; o tornado que se avista ao longe ou surge nas imagens da televisão é interrompido pelo remoinho do autoclismo que evacua as fezes do artista. Um elemento recorrente, que se entrepõe muitas vezes entre as diversas sequências, é a janela, filmada do lado de dentro, que separa o refúgio solitário de Kuchar e a turbulência dos elementos naturais. De facto, exceto quando o clima permite uma saída confortável ao exterior, a maioria das filmagens e observações de Kuchar é feita a partir do quarto do hotel que habita ou então através de informações que recebe nos meios de comunicação. Da janela, Kuchar observa e comenta a atividade dos vizinhos, a quem a câmara raramente mostra, insinuando-se aqui também como uma espécie de *voyeur* solitário. Como nas imagens da televisão manipuladas por um *zapping* entediado, os cortes entre as filmagens de Kuchar são propositadamente abruptos, revelando o fastio do seu isolamento. Estes jogos entre interior e exterior, aventura e tédio, atividade e passividade, são marcados

também pelo som, que não é sempre síncrono com aquilo que é visto, e ajuda a estabelecer ligações entre os vários universos. Por exemplo, observamos a chuva lá fora, através da janela, enquanto ouvimos as previsões meteorológicas na televisão. Um outro exemplo é o uso de música clássica de tom épico, assustador ou grandioso, sobre a gravação de uma aventura do quotidiano, com ir à cidade ou limpar o WC.

Ao estabelecer todas estas relações, temáticas e formais, Kuchar chama-nos a atenção para a pequenez e isolamento do ser humano na relação com o mundo envolvente: a natureza avassaladora contra a qual pouco podemos, mas também as redes mediáticas nas quais estamos inseridos e que dominam a nossa percepção daquilo que nos rodeia. Ao mesmo tempo, reforça aquilo que temos em comum, enquanto seres humanos: o caricato do quotidiano, a inevitabilidade da satisfação das nossas necessidades mais animais, as nossas convivências pessoais. É nessa relação que Kuchar descobre uma brecha em todas as condicionantes impostas à comunicação: a vida do autor, do “eu” apresentado, passa, na formulação de Alain Bergala, a dizer-me “respeito precisamente por não se tratar da minha, mas porque é vivida num grau de percepção, de consciência, de sentimento de contingência verdadeira, muito próxima daquela em que eu vivo a minha” (2008: 33).

A pequenez do homem face ao que se passa à sua volta está, ainda, vinçada no próprio discurso oral de Kuchar, em frases que diz olhando para a câmara, como “quando as coisas se tornarem realmente más posso ligar a TV, ouvir os boletins [meteorológicos] e talvez esconder-me debaixo disto [móvel]” (Kuchar, 1986) ou “Na noite passada as tempestades pareciam um sonho... um mau sonho? Não, só um sonho molhado.” (Kuchar, 1988). Aqui, entendemos que Kuchar está a falar com outro: será connosco, espectadores, ou consigo próprio? A resposta será: nos dois. Por exemplo, em outros momentos são também mostradas fotografias e cartas pessoais recebidas. O ato de mostrar a fotografia ou de colocar na oralidade aquilo que está a ler revela o quão importante estes objetos são para ele, para ativar a sua própria experiência e veicular aquilo que quer dizer: são atos que tanto podem

servir a comunicação como a interiorização e uma construção de sentido para si próprio.

Nos diversos vídeos, mas sobretudo em *Weather Diary 3* (1988) – filmado num ano carente de tempestades –, observa-se um crescente aborrecimento à medida que o tempo passa. É curioso como esse aborrecimento é expressado através do aumento da velocidade de passagem entre imagens e do recurso a metáforas expressivas de uma decadência fastidiosa: os mosquitos, as viroses, a comida enlatada. A performatividade desta situação construída, que poderia ser interpretada como real, é também desmascarada pelo sentido de humor transversal à obra de Kuchar. Por exemplo, no final de *Weather Diary 1* (1986), Kuchar mostra-se no limite da sua exasperação: “Os dias têm derivado em noites, noites em dias... Vou perder a consciência!” E com esta frase atira-se para o chão, num gesto visivelmente fingido, mas também vivido, e que possivelmente fez parte de uma estratégia pessoal para passar o tempo. Fechado num quarto de hotel, entretendo-se a montar estas *mise-en-scènes*, Kuchar vem apenas relembrar ao público o carácter autêntico e encenado de todos os diários.

3. Sobre a chegada do vídeo às mãos dos cibernautas

Avançando agora, num salto cronológico de quase quinze anos, para o ano de 2000, encontramos Adrian Miles a publicar o seu *vogma manifesto* e a prever os usos do vídeo nas primeiras experiências de publicação em rede. Além de *videoblogger*, Adrian Miles foi um dos primeiros investigadores a debruçar-se sobre plataformas *online* que incluíam vídeo e que vieram depois a ser conhecidas como *videoblogs* (que ele começou por denominar *vog*¹⁶). O manifesto declarava que um *vog* deveria estar de acordo com os seguintes princípios:

respeita a banda larga

não é vídeo em *streaming* (não é a reinvenção da televisão)

16. Muitos outros termos foram utilizados por diversos autores desde o surgimento dos primeiros vídeos *online*. Em *Videoblogging before Youtube*, Trine Bjørkmann Berry incorre numa arqueologia dos primeiros *videoblogs*, e dá conta também dos vários termos utilizados.

usa vídeo e/ou áudio performativo
é pessoal
usa os experimentos tecnológicos de gravação de áudio e vídeo
disponíveis
situa-se entre o escrito e o televisivo
explora a proximidade entre as palavras e a imagem em movimento
é o Dziga Vertov com um mac e um modem. (Miles, 2010)

Mais tarde, numa revisão do manifesto, Miles viria a explicar as motivações de cada princípio, dissecando as suas premissas. Uma questão importante, implícita ao texto, é a da experimentação e adaptação a uma materialidade específica, que, mais uma vez, como conferimos quando olhamos também para os videastas dos anos 80, está intimamente relacionada com uma questão económica, logística e de independência criativa:

Uma faceta social chave do *vogma manifesto* era pensar o videoblogging como uma prática quotidiana, e não como algo que existisse apenas nos confins privilegiados das universidades do primeiro mundo ou empresas de media globais. (Miles, 2010)

Também na *web*, os *videoblogs*, por assentarem numa tecnologia simples e mais acessível, procuravam mais do que “um mercado digital, um lugar de contacto, comunhão e comunidade” (Bjørkmann Berry, 2018: 11). Há ainda que ter em conta que, numa primeira fase, os *videobloggers* eram, na sua generalidade, amadores – no sentido de não remunerados pela sua atividade – e, mesmo que alguns deles já trabalhassem com vídeo, o *videoblog* era visto como um espaço de liberdade criativa.

Por outro lado, o facto de Miles apresentar estas premissas na forma de manifesto, dá-nos conta da vontade de levantar um movimento que procura alternativas de participação num ciberespaço ao qual estiveram sempre associadas promessas de democracia e participação, mas que, como se sabe, foi criado com propósitos governamentais e bélicos e, mais tarde, remetido a elites de domínio tecnológico e comercial. É transversal a vários dos primeiros *videobloggers* conhecidos – não só Adrian Miles como Steve Garfield,

Ryanna Holdson ou Michael Verdi – uma ideia fundamental: o importante é filmar e publicar aquilo que estiver mais próximo, com as ferramentas disponíveis, porque “não jogar o jogo da televisão é mais divertido” e, na *web*, “pode-se fazer o que se quiser” (Hodson & Verdi, 2005: s.p.).

3.1. Videoblogs

Voltando ao manifesto de Adrian Miles, é interessante perceber que já aqui se estabelece também uma relação entre acessibilidade – e alguma precariedade – dos meios utilizados, e o tipo de conteúdo criado: o “pessoal, fragmentário e em pequena escala” é privilegiado (Miles, 2010: s.p.). No caso do vídeo digital em rede, ele esteve na sua génese sempre ligado a uma ideia de página pessoal, a ser atualizada e completada. O facto de diversas linguagens poderem convergir – a escrita, o vídeo, o som, as hiperligações – surge como potencial ferramenta para uma produção de uma história pessoal ainda mais particular e original.

A fluidez de um estilo pessoal é sublinhada na sua continuidade e quotidianidade da criação de fragmentos:

Como num blog, as entradas valem por si, mas a densidade e a textura de um bom blog emergem da sua forma serializada, a variedade e a relação entre as entradas, assim como o seu profundo engajamento com e a partir da vida do seu autor. Não são meramente uma reportagem, não excluem o pessoal, social, desenvolvendo uma espécie de gíria quotidiana. (Miles, 2010: s.p.)

Neste aspeto, parece persistir uma coincidência entre uma ideia de resistência ao poder mediático e a de pessoalização, tal como aconteceu com os primeiros videastas. Além disso, o impulso diarístico e as características do vídeo-diário que enumerámos antes, quando observámos a obra de George Kuchar, são absorvidas também por esta nova geração.

No entanto, no *vogma manifesto* está também implicada uma novidade relativa às especificidades do meio: a interatividade – aquilo que Miles chama de vídeo e áudio “performativos”. Os conteúdos publicados na rede não servem

apenas para serem vistos, mas também para serem comentados, clicados, partilhados: para que haja com eles uma interação. O carácter dialógico do sujeito em rede é, de acordo com José van Dijck (2004), e por este motivo, reforçado. A autora reitera ainda que os próprios diários tradicionais não seriam apenas recipientes de desabafos da vida privada, mas uma forma de participar ativamente nessa mesma vida, uma vez que esta prática “coexiste com um sem número de outros hábitos comunicativos e práticas culturalmente determinadas” (van Dijck, 2004: s.p.). E, ainda que os *videoblogs* sejam ferramentas não apenas de autorreflexão, mas também de troca com outros cibernautas, para a autora, a “sincronização [...] não proíbe a autorreflexão, assim como a privacidade não exclui a abertura” (van Dijck, 2004: s.p.). Na rede, o exercício de atualização de um *videoblog*, de contar uma história pessoal, torna-se indiscutivelmente a experiência em si, “uma construção de si que é sempre mediada por ferramentas de comunicação e expressão”, como nos diários de Kuchar, nos quais o limite entre a arte e a vida é difícil de decifrar, “o meio é a experiência, não a mensagem” (van Dijck, 2004: s.p.).

No entanto, ainda que esta possibilidade de interação não altere, em si mesma, o significado de uma ação que se situa no limbo entre o público e o privado, o facto de os *videoblogs* se basearem numa dinâmica de participação coletiva foi rapidamente entendido como uma oportunidade de mercado. Assim, por último, e porque o *videoblogging*, nas cerca de duas décadas desde o seu surgimento, foi praticamente na sua totalidade absorvido por redes sociais associadas a grandes corporações, como o YouTube, cabe referir que a produção do sujeito “singular-plural”, imanente da obra de artistas dos anos 1980, como George Kuchar, fica na contemporaneidade subjugada a uma pluralidade que já não é a do homem comum, mas, novamente, a de entidades com fins comerciais.

Se, por exemplo, os primeiros vídeos de Adrian Miles¹⁷ consistiam em verdadeiras peças experimentais nas quais convergiam imagens do quotidiano,

17. Ver *Video Blog::Vog*, um poema eletrónico disponível em <https://iloveepoetry.org/?p=246>.

texto e efeitos criados através de *softwares* específicos, aprendidos de forma autodidata, nos nossos dias, a tendência é para que, na rede, a ideia de singularidade seja trocada pela de personalização a partir de escolhas pré-determinadas. Como verificamos numa pesquisa simples pelos vídeos mais vistos no YouTube, identificam-se facilmente os modelos que oferecem mais visualizações, mais investimento – os mais passíveis de serem capitalizados. Como adverte Peter Hughes, na rede houve um deslize demasiado precoce para “uma obsessão consigo próprio, com implicações políticas inteiramente consistentes com o domínio atual do neoliberalismo” (2012: s.p.). Os processos de produção e conteúdos criados não são já só específicos dos *media* utilizados, mas também destas plataformas, com pré-formatos intencionalmente vinculados.

4. Reflexões finais

Se, para Agamben (2014), e no desdobramento do pensamento de Foucault, a verdadeira política acontece precisamente nos elementos que se cruzam das biografias individuais, no “uso comum dos corpos”, é ele também que observa que a singularidade da vida privada foi já apropriada por uma indústria da subjetividade: as novas tecnologias que se apresentam como dispositivos de subjetivação convertem-se, no seu limite, em dispositivos de *des*-subjetivação que vigiam, controlam, atribuem características, tornam o sujeito de hoje num empresário de si próprio “que se explora a si mesmo” (Han, 2015: 14).

Não pretendendo concluir com uma observação demasiado pessimista, estes comentários são importantes para chegar àquela que me parece a relação fundamental da obra de George Kuchar com a prática dos *videoblogs*: Kuchar desenha uma espécie de oráculo de uma subjetividade por vir e de uma prática que se tornou relevante.

Ele é, em *Weather Diaries*, o sujeito alienado da magnitude do mundo que o rodeia por uma quantidade colossal de informação com a qual é constantemente bombardeado. Este sujeito procura formas alternativas para se aproximar e falar sobre essa magnitude, geridas por si próprio, mas percebe

que os mais excepcionais vislumbres que ele pode oferecer são aqueles que ele inventa a partir das peripécias mais banais da sua existência: as que tocam os outros “homens comuns”, também eles bombardeados dentro das suas próprias bolhas.

Julgo que é importante, antes de mais, reter como a ideia de liberdade, tanto de expressão, como de experimentação, foi estando, nos últimos anos, muito associada a uma abordagem subjetiva e pessoal e à exploração da experiência íntima e do quotidiano – aquilo que todos partilhamos, dentro da nossa multiplicidade.

No entanto, e embora haja ainda, naturalmente, muitos cibernautas que procuram formas de resistência e independência, o ponto em que tendencialmente o sujeito contemporâneo diverge da quase-previsão de George Kuchar situa-se na abdicação do exercício de invenção da linguagem a partir dos *media* disponíveis. Se o artista utiliza o vídeo-diário como procura e reconhecimento de uma singularidade partilhável – a experiência enquanto mensagem –, a comunidade de *videobloggers* vai sendo rapidamente absorvida por dispositivos empenhados em eliminar a singularidade das suas experiências e das suas formas de inventar, convertendo-as em linguagens pobres, convencionadas por dispositivos de poder.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2014). Guy Debord e a clandestinidade da vida privada. L. Carvalho (Trad.). *Revista Punkto* [Revista Online]. Disponível em: <http://www.revistapunkto.com/2014/10/guy-debord-e-clandestinidade-da-vida.html>.
- Bauman, Z. (2004). *Community: Seeking safety in an insecure world*. Cambridge: Polity Press.
- Bergala, A. (2008). Si “yo” me fuera contado. In G. Martín Gutiérrez (Ed.), *Cineastas frente al espejo* (pp. 27-33). Madrid: T&B Editores.

- Björkmann Berry, T. (2018). *Videoblogging Before YouTube*. Institute of Network Cultures. Disponível em: <https://networkcultures.org/wp-content/uploads/2018/06/Videoblogging-Before-YouTube-web.pdf>.
- Blom, I. (2016). *The autobiography of video: The life and times of a memory technology*. Berlin: Sternberg Press.
- de Man, P. (1984). Autobiografia como Des-Figuração. In *The rhetoric of romanticism* (pp. 67–81). Nova Iorque: Columbia University Press. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#Wfyp8Ndl82w>.
- Han, B.-C. (2015). *Psicopolítica*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Hodson, R., & Verdi, M. (2005). Freevlog.org. *Freevlog.org*. Disponível em: <http://freevlog.org/>.
- Hughes, P. (2012). Blogging Identity.com. In A. Lebow (Ed.), *Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary (e-book)*. Nova Iorque: Wallflower Press.
- Kuchar, G. (1986-1990). *Weather Diaries* (1-6). LUX Library.
- _____. (1986). *Weather Diary 1*. LUX Library.
- _____. (1988). *Weather Diary 3*. LUX Library.
- _____. (2014). *The George Kuchar reader* (A. Lampert, Ed.). S.l.: Primary Information.
- Lebow, A. (Ed.). (2012). Introduction. In *The cinema of me: The self and subjectivity in first person documentary (e-book)*. Nova Iorque: Wallflower Press.
- Miles, A. (2010, julho 5). *Vogma manifesto*. Adrien Miles. Disponível em: <http://vogmae.net.au/ludicvideo/commentary/vogmamaniesto.html>.
- Nigg, H., & Schweizerisches Landesmuseum (Eds.). (2017). *Rebel video: The video movement of the 1970s and 1980s: London, Bern, Lausanne, Basel, Zurich*. Zurique: Scheidegger & Spiess.
- Renan, S. (1967). *An introduction to the American underground film*. Boston: Dutton.

- Stevenson, J. (1989). George Kuchar. *Pandemonium: freaks, magicians & movie stars issue*, 59-106.
- van Dijk, J. (2004). Composing the Self: Of Diaries and Lifelogs. *The Fibreculture Journal*, 3(12). Disponível em: <http://three.fibreculturejournal.org/fcj-012-composing-the-self-of-diaries-and-lifelogs/>.
- Youngblood, G. (2006). *Underground Man*. Chicago: Video Data Bank.